

DIEGO PALEÓLOGO ASSUNÇÃO

A IMAGEM FOTOGRÁFICA, O CORPO E AS NOVAS TECNOLOGIAS DE  
COMUNICAÇÃO:

A PRODUÇÃO DE IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

Rio de Janeiro

2006



**UFRJ  
CFCH  
ECO**

**A IMAGEM FOTOGRÁFICA, O CORPO E AS NOVAS TECNOLOGIAS DE  
COMUNICAÇÃO:**

A produção de imagens contemporâneas.

Diego Paleólogo Assunção

UFRJ- Graduação em Comunicação Social  
Habilitação em Publicidade

Orientador: Antônio Fatorelli

Rio de Janeiro

2006

A IMAGEM FOTOGRÁFICA, O CORPO E AS NOVAS TECNOLOGIAS DE  
COMUNICAÇÃO: A produção de imagens contemporâneas

Diego Paleólogo Assunção

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Publicidade.

Aprovada por:

---

Prof. Antônio Fatorelli – Orientador  
Dr. em Comunicação e Cultura

---

Profa. Ieda Tucherman  
Dra. em Comunicação e Cultura

---

Prof. Fernando Fragozo  
Dr. em Comunicação e Cultura

Rio de Janeiro  
2º semestre/2006

Assunção, Diego Paleólogo.

A imagem fotográfica, o corpo e as novas tecnologias de comunicação: a produção de imagens contemporâneas. / Orientador: Antônio Fatorelli – ECO/UFRJ, 2006. 45 p.

Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação Social- ECO, 2005.

Orientador: Antônio Fatorelli

1.Fotografia. 2.Novas tecnologias. 3.Corpo. I. . Fatorelli, Antonio Paca. (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

A lista deveria ser extensa; muita gente me ajudou nesse período que eu levei para concluir esse trabalho.

Citar nomes seria injusto, poderia deixar alguém de fora e não quero fazer isso.

Por isso, agradeço a todos que sempre estiveram do meu lado, me apoiaram e acreditaram em mim.

PALEÓLOGO, DIEGO. **A imagem fotográfica, o corpo e as novas tecnologias de comunicação:** A produção de imagens contemporâneas.

Orientador: Antônio Fatorelli. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2006. Monografia (Graduação em Publicidade).

## RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo investigar a fotografia na era digital e a relação corpo-fotografia. As novas tecnologias de comunicação reformam o corpo a partir da imagem. Para realizar esse trabalho, foram necessárias duas etapas: a investigação teórica, na qual procura-se delinear o corpo contemporâneo, sua imagem e as formas de edições desse corpo-imagem, a partir da análise do trabalho de alguns artistas que representam esse jogo. A segunda parte do trabalho é o desenvolvimento de um ensaio fotográfico, que ganha maior complexidade de análise com o suporte teórico.

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>1 A REPRESENTAÇÃO DO REAL E DO CORPO</b>	<b>13</b>
1.1 A Fotografia e o Real - Considerações	13
1.2 Ciberespaço e Fotografia	15
1.3 Fotografia e Corpo - Considerações	17
1.3.1 A máquina como extensão da experiência subjetiva	17
1.3.2 Presença e ausência do corpo na imagem fotográfica	20
<b>2 O CORPO NA ERA DAS NOVAS TECNOLOGIAS DE PRODUÇÃO DE IMAGENS</b>	<b>22</b>
<b>3 O CORPO EM TRÊS MOMENTOS DA ARTE DO SÉCULO XX</b>	<b>28</b>
3.1 Orlan e o corpo metamorfose	28
3.2 Samaras e a diluição do corpo	30
3.3 Michals e o corpo em movimento	33
<b>4 CONCEITUALIZAÇÃO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO</b>	<b>36</b>
4.1 Trajetória	39
<b>5 Ensaio Fotográfico Reestruturação dos Corpos</b>	<b>41</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>57</b>

## **INTRODUÇÃO**

Baudrillard, em diversos trabalhos, prevê o fim do real. A era das simulações e reproduções prometia um esvaziamento do real, uma lenta substituição do universo cognitivo por símbolos desapropriados, imagens sem referenciais: um deserto do real. No entanto, a situação atual não é tão dramática e cataclísmica quanto prevista. As novas tecnologias de produção de imagens não apagam o real, mas o reforçam.

A fotografia, que constrói uma nova visualidade do mundo, pode ser tomada como sintoma do desaparecimento do real no contexto de que a imagem fotográfica substitui a realidade. Mas há, nessa hipótese, um fatalismo intenso que não se reconhece na experiência contemporânea.

A fotografia do corpo humano é alvo de diversos questionamentos. As novas tecnologias permitem a construção de uma nova imagem do corpo – se não nova, uma reorganização da antiga. É através da multiplicidade de produções imagéticas que o corpo humano se reforma.

**Objeto de estudo:** a imagem fotográfica e a representação do corpo.

O objeto da fotografia é, por definição, o real. Não é possível – pelo menos conceitualmente – não fotografar o real: a lente aponta sempre para alguma existência, seja forjada ou não; encenação ou cena, mesmo que a pretensão seja a construção de um universo interior, subjetivo, parte do concreto, do real. Muitas vezes a fotografia é tomada como mero ato mecânico, sem interferência do ser humano a não ser no que diz respeito à técnica; essa visão deixa de lado uma das questões essenciais da produção da imagem fotográfica: olhar do fotógrafo. Quando a lente aponta para uma existência qualquer, constitui uma pré-escolha, um enquadramento, uma manipulação por quem está atrás da câmera. Mesmo que seja um retrato simples, na pose mais comum de todas, há uma direção – ou seja, existe ali a implicação de uma marca, um estilo, um olhar sobre o objeto fotografado.



O que a fotografia faz, inerentemente, é recortar a realidade em quadros, e esses recortes não são em nada isentos de interferência, a começar pela escolha do objeto. Em essência, não é, de forma alguma, um recorte subjetivo que depende exclusivamente do fotógrafo: a própria essência da fotografia é subjetiva uma vez que a imagem não é o real em si e sim uma releitura.

**Objetivo geral:** investigar a produção imagética contemporânea e a imagem do corpo dentro dessa estrutura.

A pós-modernidade experimenta também a reestruturação do humano, do sujeito e do corpo.

“Na verdade (FOUCAULT apud SANTAELLA. 2004. p. 20) “o corpo é a superfície inscrita dos eventos, traçada pela linguagem e dissolvida pelas idéias, o locus de um eu dissociado, adotando a ilusão de uma unidade substancial – um volume em desintegração”.”

As novas tecnologias forçam uma revisão – uma reformulação – do presente. A contribuição da fotografia para essa reorganização é essencial uma vez que o mundo passa a se organizar através da imagem.

Se a fotografia é apenas “contingência pura” (BARTHES. 1980. p. 49 ), como podemos explicar o fenômeno que experimentamos hoje: a imagem antecede o real, transforma a realidade, desperta as mais diversas sensações em diferentes indivíduos de diversas formações. A produção de imagens digitais recria o mundo. O virtual é tão intenso quanto o real.

“Quando tomada unicamente como expressão imediata da realidade visível, a fotografia não revela algumas das suas qualidades internas. Para alcançar o seu modo pleno de significação, é preciso substituir a afirmação de que a “fotografia é contingência pura”, que dá início à citação de Barthes, pela de que a fotografia é também contingência” (FATORELLI. 2003. p. 26).

**Objetivos específicos:**

- análise da literatura;
- análise do trabalho de três artistas plásticos que utilizam o corpo e a fotografia como base das suas produções.

Nos trabalhos desses três artistas percebe-se uma reformulação do corpo através da manipulação das novas tecnologias de produção de imagens e dos avanços da medicina estética. A artista francesa Orlan, por exemplo, utiliza seu próprio corpo como objeto de arte, na busca por um ideal universal de beleza, transformando-se através de cirurgias estéticas. As polaróides de Lucas Samaras ilustram a manipulação do corpo através da imagem – a desconstrução, o desaparecimento e a reformulação desse sujeito imagético; o subconsciente do artista representado em imagem. Duane Michals se vale de uma fotografia na qual o ser humano é o elemento central, muitas vezes criando séries de imagens narrativas, mas o corpo desse ser é quase sempre redimensionado ou descaracterizado, tomando emprestado formas imaginárias da mitologia ou da literatura, como na série *The Bogey Man*.

Esses três artistas ilustram os novos rumos que o corpo começa a tomar na fotografia: a manipulação do corpo através da imagem.

**Justificativa:** analisar o corpo que as novas tecnologias de produção de imagem constroem, focando na fotografia contemporânea.

No primeiro capítulo é analisada a questão da fotografia como reprodução fiel do real e como as teses que defenderam essa visão não se sustentaram. Também é vista a questão das novas produções de realidades a partir das fotografias e as tendências das novas formas de produção imagética.

Na segunda parte da monografia é analisado esse “novo” corpo; a popularização da fotografia e a mídia *online* criam um novo espaço de circulação de imagens. Como surge o corpo digital, virtual; quais os seus aspectos e como se dá a questão de ausência e presença do corpo dentro desse novo ambiente da Rede.

O terceiro capítulo trata de analisar algumas das produções dos três artistas citados anteriormente, tendo como literatura de análise os textos utilizados na pesquisa.

É desenvolvido também um ensaio fotográfico – parte prática – tendo como conceito e suporte toda a questão da produção de corpos na imagem fotográfica.

Apaga-se o limite entre real e virtual. Os próprios limites do corpo tornam-se questionáveis diante de tanta contaminação. Essas contaminações são marcas de uma sociedade voltada para a auto-superação; não há anulação de meios ou suportes: o homem incorpora todas as produções, todos os meios e todas as formas; não há superação, há assimilação: nada se perde, nada se cria: tudo se transforma.

## **1 A REPRESENTAÇÃO DO REAL E DO CORPO**

Barthes e Dubois, em seus trabalhos acerca da fotografia, se deparam com questões da ontologia da imagem fotográfica. Para eles, a fotografia poucas vezes se supera como técnica de representação, é assombrada pelo fantasma do real. Desde o seu surgimento, a imagem fotográfica tem como função implícita a reprodução fiel da realidade. Implícita no sentido de que a fotografia lida com o mecânico; há um desejo latente em quem opera a máquina fotográfica de que a imagem produzida corresponda ao que está sendo visto. Porém uma das questões desse desejo de correspondência ao real é que a imagem seja exatamente aquilo que o olho observa através do jogo de espelhos da câmera, e essa imagem mental, antecipada antes da imagem impressa, é a imagem desejada – que não é e jamais pode ser o real em si.

Essa divergência entre fotografia e real funda uma questão que provoca ampla discussão: se o produto da fotografia é ou não arte.

A História prova, no entanto, que aqueles que defenderam a natureza não artística da fotografia estavam equivocados.

### **1.1 A Fotografia e o Real - Considerações**

Em um primeiro momento a imagem fotográfica é pensada como simples reprodução do real, fiel à natureza. Diversas teses são compostas sobre esse tema, que deixa transparecer um medo de que a fotografia acabe com as artes clássicas. São teses reducionistas que não pensam a pluralidade da produção fotográfica e resumem o papel do fotógrafo a um ato mecânico de apertar botões. Essas teses desconsideram toda a dimensão subjetiva da fotografia.

Há uma outra tese, no entanto, oposta à visão defendida por Baudelaire, e que parece ser uma posição um pouco mais otimista, que proclama a fotografia como libertadora das artes clássicas. Se a fotografia surge para cuidar do real, do concreto; para documentar e organizar a realidade, as artes ficam livres dessas funções. “Por que o artista

continuar a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia?” (PICASSO *Apud* DUBOIS. 1993. p. 31 ).

Ainda que seja uma proposta otimista e que o questionamento de Picasso faça sentido e dirija a arte para a abstração, essa idéia não liberta a fotografia, muito pelo contrário: é uma tese que reforça o caráter documental e mecanicista da fotografia; rejeita a fotografia, mais uma vez, para uma função menor, desprovida de valor artístico.

Ainda no final do século XIX alguns fotógrafos tentam ir contra essa corrente que condena a fotografia à posição de imitar o real; esse movimento, conhecido como **pictorialismo**, é primeiramente tomado como um movimento negativo, uma tentativa da fotografia de se elevar às artes clássicas.

“O **pictorialismo** não faz outra coisa, finalmente, além de demonstrar pela negativa a onipotência da verossimilhança nas concepções da fotografia no século XIX”(DUBOIS. 1993. p. 33 ).

Por outro lado, é um movimento que abre as portas para as técnicas de manipulação da imagem fotográfica, mesmo que tenha sido “identificado como movimento recalcado, apesar das suas contribuições originais e irreduzíveis no campo de percepção visual e da representação” (FATORELLI. 2003. p. 31).

Esse movimento inicia também a descaracterização da fotografia como mimese do real; são imagens em que o referente está diluído, a realidade ali não é encontrada em parte alguma pois só existe em imagem.

Outro aspecto que a fotografia inaugura é a questão do deslocamento:

“no seu momento inaugural, a fotografia significou a possibilidade de representação de um espaço e de um tempo quaisquer, em oposição à pose e à fixidez da imagem clássica” (FATORELLI. 2003. p. 19).

E ainda:

“Ao possibilitar o registro mecânico da imagem no interior do dispositivo, o processo fotográfico criou uma linhagem de imagens que relacionam, de modo inédito, natureza e cultura – uma imagem conformada através de procedimentos técnicos, mas igualmente natural, independente dos sinais luminosos emitidos pelos objetos” (FATORELLI. 2003. p.20).

Se o gestual do ato de fotografar pode parecer meramente mecânico, o imaginário fotográfico não o é. A gênese da fotografia se dá através da impressão luminosa em uma superfície foto-sensível. A partir desse princípio, todas as formas de inscrição são permitidas. A produção de imagens não está mais ligada à representação imediata da realidade; a fotografia não serve apenas para registrar o mundo, para funcionar como suporte de uma memória falha. A produção de imagens a partir das técnicas da fotografia se pluraliza e não é possível pensar essa imagem fotográfica como uma unidade singular de representação do real. Ela está além. A imagem fotográfica se ramifica, engendrando um novo regime visual; é possível produzir subjetividade a partir da realidade.

Fotógrafos das décadas de 80 e 90 começam a abandonar a “noção de natureza como realidade a partir da qual se constituiria a imagem reflexo” (FATORELLI. 2003. p. 125). Se a natureza não mais representa a realidade, a imagem fotográfica assume um caráter de construção de realidades subjetivas, encenações e apropriações de imagens amplamente veiculadas. Esse descolamento do real abre as portas para a próxima etapa da imagem fotográfica.

## **1.2 Ciberespaço e Fotografia**

A produção fotográfica contemporânea é ampla, polarizada, e busca agenciar a realidade de todas as formas possíveis. Com a popularização da câmera digital o espaço surgido na Internet, a organização do espaço real acontece através do virtual. Toda a realidade é, aos poucos, redesenhada no ambiente da Rede.

Uma das diferenças marcantes dessas duas formas de apreensão da realidade – a fotografia analógica e a digital – é o processo:

- a técnica da fotografia analógica se baseia na impressão dos espectros luminosos sobre uma película sensível à luz;
- as diversas técnicas de fotografia digital ou reproduções eletrônicas de imagens é baseada na leitura de dados, transmissão de impulsos e ondas eletromagnéticas e outros processos.

Essa nova era de produções de imagens enfrenta uma questão crônica, que é, basicamente, o que produzir em um mundo onde tudo já foi produzido? As imagens são

consumidas com voracidade, rapidamente se tornando clichês. O que se ver em uma era que é apenas imagem? Essas questões são investigadas, hoje, por diversos fotógrafos, de diversas maneiras, e apresentam sintomas de solução: a integração dos meios analógico e digital, a utilização de *softwares* para manipulações de imagens, a imagem de síntese, todas as novas possibilidades da fotografia digital representam uma revolução na forma de fotografar e instauram o início de uma outra forma de produzir imagens.

A realidade e o corpo humano reais se confundem com as construções virtuais à medida que o ciberespaço desfaz as barreiras entre o real e o virtual, ficção e realidade. Dentro desse espaço não importa a veracidade da imagem ou sob quais aspectos ela foi forjada: importa a circulação, a visibilidade – é um espaço que permite a experimentação de todas as possibilidades e realidades.

É nesse desenho que se insere o movimento da cibercultura, que “é a comunicação universal: cada computador do planeta, cada aparelho, cada máquina, do automóvel à torradeira, *deve* possuir um endereço na Internet” (LÉVY. 1999. p. 127). Os programas da cibercultura engendram a criação de comunidades virtuais que visam a democratização da informação, da cultura, das trocas.

Nessas novas formas de agenciamento do espaço encontram-se diversas maneiras de apreender e reconstruir a realidade através da imagem fotográfica; é definitivamente no ciberespaço que a fotografia abandona seu suporte físico e se torna uma imagem livre para circulação, para postagem, para apropriação – todos esses processos envolvem negociações com os autores das imagens, e muitos *sites* funcionam como mediadores dessas negociações.

### **1.3 Fotografia e Corpo - Considerações**

O consumo de imagens, desde o advento da fotografia, é insaciável. Sontag fala que, desde o início da Fotografia, tudo foi fotografado, registrado (SONTAG. 1977. p. 13). Aos poucos a fotografia reorganiza a forma de enxergar o mundo; recorta a realidade, cria uma nova lógica do olhar.

Essa “nova” técnica de apreensão da realidade faz um corte na História: pela primeira vez o objeto é deslocado do mundo e transportado para um outro suporte. O sujeito fotografado deixa de estar na realidade.

Todo o processo da Fotografia vai atingir o ser humano de diversas maneiras. Nessa parte do trabalho é analisada a questão da fotografia como extensão do corpo e a presença do corpo na imagem fotográfica.

#### **1.3.1 A máquina como extensão da experiência subjetiva**

O aparelho fotográfico funciona como uma extensão do corpo, uma prótese da visão: através da lente é possível ampliar, reduzir, cortar, focar de formas que o olho humano não é capaz de realizar, é “um modo de utilização do equipamento como extensão imediata dos órgãos da visão, que supõe uma relação de exterioridade entre olho e máquina” (FATORELLI. 2003. p. 59).

Para Evgen Bavcar:

“Não sou fotógrafo, mas iconógrafo, porque a imagem captada pela máquina fotográfica é sempre antecipada na minha cabeça, e assim constitui um ato mental. Deficiente da imagem visual física, tento exprimir, por meio da máquina fotográfica, as aparições que se formam dentro de mim e que, como tais, se tornam um pouco as imagens da transcendência invisível” (BAVCAR. 2003. p. 183).

Bavcar utiliza a máquina como extensão da sua visão deficiente, e as imagens produzidas pela câmera são as imagens que ele vê e não vê; é a materialização da sua experiência. A subjetividade da fotografia encontra-se no olhar do fotógrafo e na experiência do espectador.



Cada imagem fotográfica é única em diversos sentidos, alguns deles:

- capta um instante, uma cena, que não poderá jamais ser repetida;
- é a expressão máxima da singularidade do fotógrafo, apenas ele pode produzir aquela imagem – é uma imagem que encerra uma variada gama de escolhas; é impossível duas pessoas fotografarem a mesma coisa, na mesma hora, do mesmo ângulo.
- a imagem captada é exclusiva em duas relações: a do fotógrafo com o fotografado – a escolha é a partir das experiências pessoais de quem está fotografando; e a segunda relação é a do corpo do fotógrafo com a máquina, relação que não pode ser estabelecida por outro corpo a não ser o original.

Toda a produção fotográfica, nesse aspecto, envolve toda uma subjetividade intrinsecamente ligada ao corpo, ao olhar e às experiências que irão recortar a realidade.

A imersão do espectador em uma imagem fotográfica se dá, primeiramente, através de um outro olhar – é o espectador que se posiciona no local do fotógrafo. Em seguida, o espectador projeta suas próprias vivências e relações com o mundo sensível naquela imagem – é como uma segunda impressão, dessa vez não de luz mas de experiências, e não em uma película foto-sensível, mas em uma superfície que não pode guardar registro dessas projeções a não ser contribuindo para a vivência subjetiva do espectador. Um álbum de fotografias de viagem, por exemplo, será experimentado de acordo com o olhar da pessoa que visitou os lugares, que os fotografou, que escolheu o ângulo que julgou melhor, mas será vivenciado através do olhar de quem manuseia as fotos.

Essa experiência, essa individualidade do ato fotográfico se dá porque as pessoas não enxergam a mesma coisa; não experimentam as mesmas sensações e utilizam a máquina fotográfica como extensão dessa experiência pessoal para concretizar – tornar físico e real, na medida do possível – a imagem que surge na mente. Poeticamente é possível dizer que todos que fotografam estão tentando transportar para outro suporte que não o imaginário a imagem individual do real. Nesse aspecto, a essência da fotografia não é tão distante da essência da pintura ou de qualquer outra arte: a busca por tornar real a apreensão individual da realidade. E essa apreensão da realidade é, primeiramente, experimentada através do corpo.

"O corpo é a unidade máxima de representação do ser humano e por isso adquire importância para toda vida e cultura. Para viver é necessária a mediação do corpo, que é o primeiro dos objetos culturais, o portador dos comportamentos. Vive-se com o corpo. Toda percepção exterior é imediatamente sinônima de certa percepção do corpo, como toda percepção do corpo se explicita na linguagem da percepção exterior"

(MERLEAU-PONTY. 1971. p. 15).

Toda experiência é processada através do corpo. A fotografia, seja documental ou artística, é marcada pela percepção do fotógrafo. O espectador que contempla a foto refaz o jogo: projeta suas experiências e percepções na imagem e recebe uma parte da experiência do fotógrafo – é impossível que ele receba o total do momento do artista, uma vez que é impossível refazer o momento exato da foto e sentir exatamente o mesmo que o fotógrafo sentiu.

Em um artigo denominado “A Mensagem Fotográfica”, Barthes discorre sobre o conteúdo da imagem fotográfica. Se a imagem carrega em si o peso da realidade, não deixa espaço para outra leitura; a força da imagem fotográfica – mesmo que essa força tenha sido construída a partir de um mito sobre a técnica fotográfica – é tamanha que não permite ao espectador outro sentimento que não o de estar diante da própria realidade.

No entanto, o que é visto até agora é que a pluralização da produção fotográfica dilui essa força da realidade, reforma a percepção do real e permite que o espectador experimente realidades, sensações, sofra o impacto das imagens – sejam imagens tecnicamente perfeitas, que transformem a pobreza e a miséria em obras-de-arte ou imagens que trabalhem com o experimentalismo de formas, movimentos, luzes e suportes.

### 1.3.2 Presença e ausência do corpo na imagem fotográfica

Tanto a experiência de quem olha uma foto como a de quem a produz atravessam o corpo, as marcas impressas na memória, os medos e os fantasmas pessoais – fantasmas no sentido de passado, História. Barthes chama, em *A Câmara Clara*, o objeto fotografado de *Spectrum* “da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com “o espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda a fotografia: o retorno do morto” (BARTHES. 1980. p. 20).

Uma das primeiras relações que se estabelece entre corpo e fotografia é quando o indivíduo toma conhecimento de que é fotografado; nesse momento um outro corpo é desenhado, impostado, forjado para a lente. Ele se transforma em imagem antes mesmo do aparelho fotográfico o registrar.

“Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (BARTHES. 1980. p. 27).

Essa fatalidade cola o corpo à fotografia. Esse corpo não deixa de funcionar como elemento estético; referência de um corpo real, mas também passa a existir enquanto fotografia, imagem.

A imagem fotográfica guarda um aspecto muito interessante no que diz respeito ao corpo e a morte. Quando Barthes fala que tornou-se “Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa”, está nos dizendo que a fotografia tem o poder de transformar um corpo, uma pessoa; é na Morte que a pessoa torna-se memória, imagem: restam apenas as fotografias. O corpo não está mais presente, o sujeito deixou de existir, mas sua imagem permanece: é a partir dessa imagem que os outros irão reconstruir a pessoa, mas nunca inteiramente. Ora, se a pessoa, o corpo, não está mais vivo, resta apenas o registro imagético, vazio para ser preenchido. A imagem do corpo diz do corpo; a partir dos elementos presentes, pode-se deduzir o que é (era) aquele corpo, como vive (viveu), o que sente (sentiu), mas não há como descobrir sobre o corpo; não há como levantar uma camada da fotografia e ver o corpo real: o corpo real já não é; o corpo é a imagem. Ou seja, a fotografia de um corpo, de uma pessoa, de um amante ou familiar produz uma ausência pela presença.

“Aliás, falando em termos temporais estritos, no próprio instante em que é tirada a fotografia, o objeto desaparece. Aqui a fotografia evoca o mito de Orfeu. Quando volta dos Infernos, Orfeu, que não agüenta mais, tendo chegado ao ápice de seu desejo, finalmente transgride o proibido: assumindo todos os riscos, volta-se para sua Eurídice, a vê e, na fração de segundo em que seu olhar a reconhece e capta, de uma só vez, ela desmaia. Assim, toda a foto, logo que é feita, envia para sempre seu objeto ao reino das Trevas. Morto por ter sido visto” (DUBOIS. 1990. p. 90).

O corpo fotografado é, portanto, um corpo ausente. A crença de que a fotografia rouba a alma encontra-se presente nesse aspecto da imagem do corpo, do rosto humano de Benjamin. Fotografar uma pessoa constitui, no que diz respeito à experiência subjetiva da fotografia, captar a essência do indivíduo: transformar em imagem o que ele possui de singular, o que o diferencia do resto: um olhar, um sorriso, uma postura – mas há algo além disso. Algo que, tanto para Barthes como para Dubois, não pode ser dito: é nesse algo que reside a alma roubada, nessa captura da essência do ser fotografado: naquele instante o sujeito é afastado – separado, clivado – de si próprio para se tornar imagem. E, quando a fotografia é revelada, ele se percebe como outro: a essência não está mais no corpo em si, mas sim na imagem do corpo.

A constante produção de imagens de corpos e rostos produz um fenômeno contemporâneo: o corpo humano se perde para sempre para a imagem, de tanto que é fotografado, construído, moldado, manipulado etc.

Dentro do jogo da inversão – fotografia como espelho do real e, depois, a realidade organizada a partir de imagens, deseja-se hoje esse corpo que é apenas imagem, que não está em lugar algum.

## 2 O CORPO NA ERA DAS NOVAS TECNOLOGIAS DE PRODUÇÃO DE IMAGENS

O corpo humano representa, através da História, lugar de mistérios e assombrações, prazer e dor, misticismo e animalidade. As representações desse corpo oscilam sempre entre um corpo real e um corpo idealizado, um corpo divino e um corpo mortal.

No entanto, é apenas com o advento da fotografia que o corpo humano ganha a dimensão da visibilidade real; é na imagem fotográfica que esse corpo reconhece.

“Foi a fotografia que trouxe consigo não apenas a possibilidade de contemplação estética do corpo em todos os seus ângulos, mas também, e sobretudo, a reprodutibilidade das imagens do corpo. É a multiplicidade de superfícies, aparências e faces do corpo que o fotográficos propicia” (SANTAELLA. 2004. p. 128).

O inventário de imagens fotográficas do corpo é infinito. Todo o corpo é fotografado. A cultura a imagem fotográfica produz um novo olhar sobre o corpo. O mito da juventude eterna se concretiza na fotografia.

Há algumas questões essenciais que pairam sobre a imagem contemporânea do corpo. A primeira a ser tratada é a questão do corpo estético, do corpo visível.

Quando a fotografia inaugura essa nova forma de ver o corpo, inicia também todo um exercício de narcisismo, que atinge seu ponto máximo com a fotografia digital. Toda a produção fotográfica do corpo produz modelos, espelhos.

Sontag:

“Aprendemos a nos ver fotograficamente: ver a si mesmo como uma pessoa atraente é, a rigor, julgar que se ficaria bem numa fotografia” (SONTAG. 1977. p. 101).

A fotografia altera toda a forma de olhar para o próprio corpo, a relação do ser humano com o seu corpo passa a ser mediada através da fotografia. Essa nova mediação produz também uma nova lógica de inclusão e exclusão social do corpo.

“Cabe sempre lembrar que imagens ideais do corpo humano levam sempre à repressão mútua e à insensibilidade, especialmente entre os que estão fora do padrão” (TUCHERMAN. 1999 p. 39).

No entanto a produção fotográfica não cessa de produzir modelos de corpos visíveis, visuais, estéticos. Esse corpo que a fotografia tanto registra ao desgaste torna-se um corpo que é meramente imagem, perde a profundidade e o biológico do organismo. O corpo visível é pele, cabelo, dentes, lábios, olhos, músculos – todo o aparato de sedução externo é apreendido pela fotografia e reproduzido ao infinito em imagens sedutoras que impõe “imagens ideais do corpo humano”.

É possível afirmar que o culto ao corpo contemporâneo tem início na fotografia.

As técnicas de manipulação da imagem fotográfica possibilitam a formação e divulgação de imagem impossível do corpo. O problema é que essas imagens são veiculadas como reais – nesse caso, são imagens que se valem tanto das idéias primárias sobre a fotografia quanto da questão de Benjamin, de que o valor de culto se resguarda na imagem do rosto humano.

No âmbito da imagem digital a manipulação da fotografia toma outra dimensão: não há limites para as intervenções que a computação gráfica pode implicar em uma fotografia. A imagem do corpo pode ser manipulada em todos os aspectos: desde a simples remoção de um defeito até a reconstrução “cirúrgica” da barriga, passando pelo aumento dos seios ou apagamento das rugas. Não há mais corpos imperfeitos nas imagens da mídia.

“ seus corpos são tão perfeitos que parecem cobertos de verniz, de uma película transparente que vitrifica o corpo, um corpo sem poros, sem exsudação, nem excreção, funcionalizado como um revestimento de celofane, exibindo a imortal juventude da simulação ” (SANTAELLA. 2004. p. 129)

Esse corpo produzido pela manipulação digital da fotografia exclui todo o aparato biológico; é uma imagem planificada do corpo, lisa, perfeitamente asséptica e irreal, impossível.

No entanto, o que Susan Sontag diz é:

“Uma pintura falsificada (cuja autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (retocada ou adulterada, ou cuja legenda é falsa) falsifica a realidade” (SONTAG. 1977. p. 102).

Essa é uma posição que não deve ser levada ao pé da letra e muito menos generalizada; dentro da análise, o que Sontag diz é que manipulações em fotografias que se pretendem reais e circulam amplamente nas mídias afetam diretamente a realidade. É nesse ponto que acontece uma inversão de valores: se antes a fotografia é erroneamente pensada apenas como um espelho do real, agora é a imagem fotográfica que afeta diretamente a realidade.

No que diz respeito à produção de novos corpos a partir das novas tecnologias de produção de imagens, a afirmativa de Sontag faz completo sentido: as imagens de corpos manipulados incitam uma busca frenética por esses corpos reais; produzem desejos e frustrações quando se percebe que alcançar esse corpo é impossível, ele é virtual.

A segunda questão a ser abordada é a questão da presença e ausência do corpo no ciberespaço.

O espaço virtual que surge com a Internet se torna um ambiente para experimentações do corpo. A presença do corpo na Internet é marcada pela própria ausência. O ciberespaço é o local da exclusão do corpo como matéria – a circulação se dá muito mais no âmbito mental do que físico.

O ciberespaço é:

“Mundo onde as fronteiras se confundem e onde o corpo se apaga, onde o Outro existe na interface da comunicação, mas sem corpo, sem rosto, sem outro toque além daquele do teclado do computador, sem outro olhar além da tela”

(LE BRETON. 2003. p. 127).

No entanto é inegável a presença do corpo no espaço virtual. Não há um lugar onde o corpo humano não se torne presente, mesmo que seja pela ausência – o que acontece no ciberespaço: toda a presença corpórea se dá através de imagens, mas ocorre uma inversão na lógica do ciberespaço: quando surge a imagem de um usuário na interface, quer dizer que ele está “presente”, ou seja, conectado e disponível. Ainda que a fotografia seja a

prova de uma ausência, de um corpo que não está ali, no ciberespaço também significa presença – uma presença que não está ali em corpo.

A imagem do corpo no ciberespaço, muitas vezes, funciona mais como uma constatação da existência real do que qualquer outra coisa; dentro da nova lógica proposta pela digitalização da vida, em todos os sentidos, é necessária hoje a administração de uma existência digital. *Sites* de relacionamentos como o *Orkut* – um dos mais conhecidos – têm a foto do usuário como uma espécie de constatação da existência do usuário.

A possibilidade da “pixelização” (MACHADO. 1998. p. 319) da informação e a popularização da câmera digital favoreceram a disseminação de uma cultura do narcisismo, já latente na cultura ocidental.

Uma das maiores explosões na Internet foi o site **fotolog.net**, que surge em 2002, e se transforma em um dos maiores espaços de armazenamento de imagens do mundo.

“Lançado em maio de 2002, Fotolog cresceu de um pequeno projeto comunitário de 200 amigos para um fenômeno cultural global, onde mais de 5 milhões de membros de mais de 200 países compartilham mais de 160 milhões de fotos.”

Esse fenômeno do **fotolog** pode ser percebido como um desenvolvimento natural do processo de digitalização da informação e da vida pessoal. Os diários virtuais – os *weblogs* – transformam desde a forma da escrita, a cultura do diário íntimo e a divulgação da produção até o mercado editorial. A inserção da imagem fotográfica no meio digital causa diversos impactos na forma como a fotografia é percebida.

A terceira e última questão que envolve a produção de corpos através das novas tecnologias da imagem é o corpo invisível.

A compulsão em fotografar o corpo visível cliva o corpo humano: cria um corpo que é todo imagem – pele, cabelo, olhos, etc – e esconde todo o aparato biológico de sustentação desse corpo: órgãos, nervos, sangue, ossos etc. Esse corpo, tratado aqui como corpo invisível, é rejeitado pela mídia, imagens publicitárias e indústria de beleza. Torna-se um objeto obscuro, que só é visitado quando há hipótese de doença, falhas que podem afetar o corpo visível.



No entanto, as novas tecnologias de produção de imagens iniciam um resgate desse corpo.

Primeiramente, as técnicas de radiografia e ressonância magnética possibilitam um registro desses sistemas ocultos, como a estrutura óssea, os órgãos e até mesmo produzem imagens dos fetos no interior do útero. São imagens do domínio da ciência e da medicina mas que não deixam de construir um mapa do corpo biológico, sinalizando que esse corpo visível, imagético, não é tão forte quanto a sua aparência – que por dentro desse corpo há outro corpo.

Um dos exemplos de como o corpo invisível ganhou visibilidade na sociedade contemporânea é a questão da magreza, da anorexia, da busca pelo corpo ideal. Esse processo é divulgado pela mídia em duas etapas: alimentação saudável e exercícios físicos. A questão da gordura não é mais tratada de forma superficial mas sim com profundidade: a gordura não é mais apenas a visível: é a que entope as veias, atinge o coração – contamina todo esse corpo invisível do qual não se tem registro, do qual não se cuida porque não aparece. A anorexia é a recusa do corpo orgânico, através dela também se produz uma supressão do sexo. É o modelo do corpo visível destruindo o corpo invisível.

A transparência do corpo biológico ganha força com os adventos e possibilidades criativas da Internet e as novas relações que se estabelecem entre corpo e máquina. Nesse caso, essa relação se dá através das sensibilidades táteis, motoras e ópticas do corpo – talvez seja nessa relação que o corpo biológico seja mais presente que o corpo visível: o teclado e o mouse funcionam como extensões desse corpo, e o cérebro que produz as sinapses e impulsos que comandam as reações e controlam essas extensões. É no ciberespaço, no entanto, que o corpo visível perde sua hegemonia dando lugar para todas as possibilidades de corpos. Nos primórdios do ciberespaço o corpo é construído – quando tanto – através do texto, da descrição, ou seja, pode ser moldado de acordo com o desejo do usuário. E ainda hoje, quando se experimenta quase um controle total a partir da imagem, a Internet oferece formas de falsificar o corpo, ou de se ter o corpo que quiser. Portanto o corpo invisível desperta interesse: é ele que está comandando toda a lógica de presença no ciberespaço.

Um último exemplo de como esse corpo se torna presente e desvendado na Rede é a criação de modelos tridimensionais do corpo humano, nos quais pode-se acessar qualquer camada do corpo, como em um hipertexto. O usuário clica na área e desvenda o que há sob a pele, sob os músculos, etc.

O século XX tem como projeto tornar a anatomia humana clara, limpa e organizada, e não falha nessa questão: a humanidade entra no século XXI com um mapa bastante detalhado da sua anatomia.

### **3 O CORPO EM TRÊS MOMENTOS DA ARTE DO SÉCULO XX**

Esse capítulo analisa o trabalho de três artistas do século XX,; trabalhos que têm o corpo como tema central de suas narrativas e que ilustram diversas questões relacionadas ao corpo contemporâneo.

Orlan usa as novas tecnologias uma forma de reeditar seu corpo, buscando respaldo nas artes clássicas, investigando antigas civilizações na e analisando novos modelos de beleza, tratando o seu próprio corpo como arte.

Lucas Samaras faz da fotografia, na década de 70, uma forma de auto-investigação, buscando em seus conflitos internos os elementos que constituem a estética das suas polaróides manipuladas, fazendo do seu corpo o elemento de ligação entre as imagens do seu subconsciente e a realidade retratada nelas.

E Duane Michals, que utiliza a fotografia não como mero instrumento narrativo mas sim como artéria principal da narrativa, explorando aspectos como longa exposição, construção de cenários, iluminação, escalas... Duane constrói todo um universo que tem o corpo humano como personagem central das suas imagens.

#### **3.1 Orlan e o corpo metamorfose**

A artista plástica francesa Orlan realiza sua primeira performance com cirurgias em 1978. A partir desse trabalho ela começa a tratar, sob vários ângulos, as questões de edição do corpo – cirurgias estéticas – e a edição do corpo através da manipulação de imagens.

Orlan pensa o corpo como local para produção de experimentações estéticas, utilizando, pela primeira vez na arte, cirurgias plásticas com fins artísticos. Nesse primeiro trabalho ela inicia uma pesquisa através dos cânones de beleza que foram sendo construídos através da História da Arte, como a Vênus de Botticelli ou a Mona Lisa de Leonardo da Vinci – figuras que inspiraram algumas cirurgias de Orlan, como as protuberâncias instaladas na testa da artista para simular as protuberâncias presentes na pintura de da Vinci.

O trabalho da artista possui uma forte veia tecnológica, uma vez que é a era e a sociedade em que se encontra. Seus trabalhos refletem algo que não poderia ser pensado sem os avanços tecnológicos: a construção de um corpo baseado em pinturas clássicas. Em muitos aspectos esse trabalho dialoga com a idéia da criação de uma mulher “perfeita”, que reuniria em um corpo os atributos mais belos de cada artista de cinema. Essa construção, no entanto – e por enquanto – só é possível através e na informática; nas interfaces dos computadores. Orlan ultrapassa essa barreira quando assume seu próprio corpo como laboratório artístico; e sua imagem como objeto de metamorfose.

Na década de 90, Orlan inicia um trabalho chamado *Self-Hybridations*, que consiste em séries de fotografias digitais, manipuladas. Esse trabalho é essencial, pois aqui Orlan utiliza a imagem do seu próprio corpo, modificado através das cirurgias estéticas, transformado em alguma outra coisa – desconstruído – e metamorfoseia essa imagem. Nesse trabalho a artista parte em busca dos ideais de beleza em várias civilizações, se apropriando de valores dessas culturas – como a civilização Maia, entre outras. A partir dessas apropriações a artista investiga outros tipos de beleza, indo contra os cânones de beleza da cultura ocidental contemporânea.

Orlan pensa seu corpo como seu software, dessa vez digitalizado. É através da imagem do seu corpo que ela se recria, se modifica, “navega” por todas as possibilidades de si mesma. É ali, através da tela do computador, que ela pode se destruir, se reformar, aplicar sobre seu rosto e corpo qualquer ideal de beleza que deseja. Não há mais limites. Em trecho retirado de um texto do site da artista:

“Arquivo Número 7: eu sou o cibernauta das minhas próprias faces e representações nômades” (ORLAN. Disponível em <http://www.orlan.net/> )

As imagens de Orlan ilustram a construção de corpos a partir das novas tecnologias. São corpos que não existem no real mas são *reais*, de certa forma – são fabricados dentro dos moldes da realidade. Dentro desses moldes é possível criar imagens críveis; é possível gerar a dúvida se aquele corpo é ou não real – não há como evitar tal questionamento diante de imagens que poderiam ser reais.

O que Orlan produz, no caso do trabalho *Self-Hybridations*, são simulações de corpos. Simulação no sentido de por “em causa a diferença do <<verdadeiro>> e do <<falso>>, do <<real>> e do <<imaginário>>” (BAUDRILLARD. 1981. p. 9 ).

### 3.2 Samaras e a diluição do corpo

O artista grego Lucas Samaras produz, nas décadas de 60 e 70, séries de polaroides nas quais utiliza seu próprio corpo como objeto. Manipulando a superfície das fotografias enquanto a emulsão ainda está fresca, Samaras produz efeitos de diluição, metamorfoses, aglutinação, repetições... na imagem do seu corpo.

A manipulação da imagem do corpo, nesse caso, funciona como uma metáfora para as transformações do corpo do artista; em algumas imagens de Samaras o corpo é quase um fantasma, translúcido, distorcido – presente, mas não da forma convencional de se reconhecer um corpo na imagem.

Na fotografia a seguir, da série Photo-Transformation, não é imediatamente que se reconhece um corpo: vislumbra-se fragmentos – uma cabeça, um pé ou uma mão – e, aos poucos, a imagem torna-se visível, presente: é possível enxergar um corpo, ou pelo menos a idéia de um corpo que talvez tenha estado ali, no momento em que a fotografia foi tirada.

Essa diluição do corpo na imagem fotográfica mexe com as questões do rosto humano guardar a própria essência do *ser humano* na fotografia. A figura que se constrói nessa imagem de Samaras é caótica, mistura corpos como se fossem uma massa na qual pode-se mexer. São fotografias que foram feitas como uma forma do artista tentar se estudar – em sua maioria são imagens mutiladas e distorcidas.

Esse aspecto desse trabalho de Samaras – o narcisismo – é interessante no ponto que toca a investigação pessoal do artista: a utilização da fotografia como forma de trazer para o real o que jamais pode ser visto: o subconsciente – ou pelo menos a idéia do que acontece na experiência pessoal do artista.

A produção dessas imagens distorcidas – e, para a fotografia clássica, perturbadoras – passa pela desconstrução do real: não é mais uma imagem que retrata fielmente a realidade. O trabalho *Photo-Transformations* de Samaras apresenta nuances do real; é possível reconhecer elementos do cotidiano, como um fogão, uma cadeira ou uma luminária, mas não é possível reconstruir aquela imagem, transportá-la para um espaço físico: é um ambiente que jamais existiu a não ser na própria fotografia.

## Photo-Transformation

Lucas Samaras

6 de Julho, 1976

Polaroid SX-70 print

3 x 3 polegadas



Disponível em:

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=136163&handle=li>

### 3.3 Michals e o corpo em movimento

Em algumas séries de fotografia, Duane Michals constrói uma espécie de narrativa imagética, algumas vezes utilizando o texto com suporte – subvertendo até a questão da legenda, usada como um meio de explicação da imagem, destrinchando os elementos ali presentes, os separando e reorganizando em uma imagem compreensível para o espectador.

A legenda – em alguns casos, textos – de Duane Michals parecem sair da própria imagem. Não são, em hipótese alguma, complemento do trabalho fotográfico nem rotulam os elementos da imagem, são textos que transformam a fotografia em universo profundo, com conteúdo, história – passado e futuro.

Se, de certa forma, a legenda restringe a imagem – uma vez que estabelece parâmetros para a fotografia – no caso de Michals, a legenda também produz o próprio conceito da fotografia. Não é apenas um título; é toda a história da imagem acima ou abaixo das palavras – de certa forma, é possível pensar que os textos “fotográficos” de Michals “emprestam” alguma aura à fotografia.

Se a legenda do fotojornalismo tem como objetivo colar novamente a imagem com seu referente, apesar de toda a distância espaço-temporal de Dubois, a legenda de Michals parece ter o objetivo de continuar afastando, cada vez mais, a imagem do referente – aquela imagem, aquele texto jamais, de forma alguma, é reconhecido na realidade.

Em muitas séries o elemento central das imagens é o corpo humano, a velocidade, o movimento desse corpo, a presença e a ausência. No trabalho de Michals o corpo humano é deslocado em diversos aspectos; seja em escala, nos trabalhos que Duane Michals reduz ou amplia o corpo, o retirando das suas proporções habituais, forçando o espectador a repensar seu ponto de vista; em muitos trabalhos também é pensada a questão do tempo, do efêmero do corpo – em alguns trabalhos o corpo é diluído, desconstruído, deformado a partir da captura do movimento pela velocidade. O automático permite que se construa, na película, movimentos que o olho não é capaz de registrar. A construção dessas imagens cria um universo que não existe em lugar algum – é um universo para o qual é necessário reajustar o olhar, o espectador deve se retirar da posição de mero observador da imagem

como realidade e passar a construir, conceber uma “outra” realidade a partir das imagens apresentadas. No trabalho de Samaras o corpo é recortado, mutilado – o próprio corpo do artista, assim como no trabalho de Orlan: o corpo também é recortado, mutilado – mas não apenas na imagem. Essas duas linhas trabalham em cima da manipulação da auto-imagem, antecipando o narcisismo que varre a fotografia digital no início do século XXI.

Duane Michals, no entanto, busca outro corpo. Como nos trabalhos de Orlan e Samaras, a câmera deixa de apontar para a realidade em si e passa a capturar mais o imaginário do fotógrafo; o recorte do real passa a ser feito através do olhar interno de quem manipula a câmera em contraponto aos recortes do real a partir de uma lógica pré-concebida da realidade.

Os corpos de Michals são esses corpos imaginários, quase sempre em movimento, deliberadamente afetados pela luz e produtos da imaginação do fotógrafo; corpos que transitam entre a ficção e a realidade, como na série *The Bogey Man*, na qual é encenado alguma coisa que remete ao universo dos contos de fadas, dos pesadelos, do inconsciente.



# The Bogey Man

Duane Michals



## 4 CONCEITUALIZAÇÃO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO

O ensaio fotográfico apresentado nesse trabalho surge a partir da idéia da investigação da imagem do corpo na sociedade pós-moderna.

Da observação de como o corpo é apresentado nas imagens publicitárias, na mídia e na moda surge a questão do corpo ideal idealizado, imposto e demandado pela sociedade: desde estrutura física até a textura do cabelo, há uma massificação da imagem, uma padronização que planifica todos que se encontram imersos na sociedade de consumo – e, salvo raras exceções, o mundo está inteiramente imerso na sociedade de consumo.

Esse corpo que é apresentado nos gigantescos *outdoors* e capas de revistas é, no entanto, um corpo sem profundidade. Durante quase um século o suporte da imagem fotográfica foi o papel. O corpo representado em imagem – esse corpo publicitário – é um corpo que exclui da sua lógica toda a profundidade biológica do corpo real; é uma imagem *limpa*, sem vestígios da realidade – refere-se apenas à si mesma. O corpo impresso é um corpo bidimensional, achatado – é possível pensar que para o corpo se tornar imagem extrai-se todo o interno: órgão, sangue, ossos enfim, todo o aparato invisível é erradicado da imagem – não há como olhar por dentro do papel. A idéia pode ser óbvia, mas a tensão que ela provoca merece um cuidado mais direcionado.

A imagem do corpo hoje exclui todas as deficiências, doenças, sinais de envelhecimento ou imperfeições; para ser imortal é necessário ser apenas imagem.

Dessas indagações surge também a investigação de um outro corpo – o corpo que está por trás do corpo-imagem; o corpo que não é visto, que não é imagem, que é excluído de toda a lógica de representação porque desfaz a fantasia do corpo como imagem exterior.

É um corpo que só é “fotografado” quando há sinal de doença; quando, na verdade, faz-se lembrar através de “sinais de exaustão”. O corpo interno só é visitado quando há a hipótese da doença.

A partir desse corpo interno – desse corpo com profundidade – é que foi realizada a pesquisa de radiografias: o corpo que só é fotografado quando há algo errado. É o corpo atrás da pele e dos músculos – por dentro do papel, como se fosse possível rasgar a fotografia de um corpo e fazê-la sangrar ou quebrar um osso de uma imagem. Esse corpo

vira matéria da medicina, da ciência. É excluído das imagens do dia-a-dia, das fotografias, da própria idéia de corpo.

O século XX vê o corpo sofrer uma cisão:

- de um lado, o corpo que é apenas imagem: pele, dentes, cabelo, olhos – todo o corpo que é registrado, desejado, sexual; o corpo ideal da Antiguidade, forjado em academias (com a diferença marcante que os ginásios gregos e toda a idéia de corpo se baseia na simbiose corpo e mente; corpo como lugar que produz saber; as academias de ginástica da sociedade pós-moderna produzem um corpo indiferente);

- do outro lado há o corpo interno, que não é imagem de forma alguma: veias, órgãos, sangue, ossos – todo o suporte escondido, que durante a História é afastado da visibilidade, destinado aos hospitais e chapas de radiografias.

A imagem simbólica que traz esse corpo para a publicidade, para o visual – o que é visto – e, ainda assim, de uma forma poética e metafórica, é uma propaganda da Benetton, fotografia de Oliviero Toscani, na qual aparecem três corações (o músculo) e sobre cada um uma cor: *black; white; yellow*, na intenção de mostrar que por dentro todos são iguais.

Ainda assim é uma imagem que dissocia os corpos: não há integração alguma entre o corpo visível e o orgânico.

A intenção desse projeto é iniciar uma costura entre esses dois corpos, que tanto são fotografados, o tempo todo registrados, mas cada qual na sua especificidade. É pretensioso imaginar que apenas um trabalho promove toda a integração que o corpo necessita – a idéia de que o corpo não é apenas uma imagem chapada e sem profundidade e sim um corpo tridimensional. Mas a partir desse trabalho é possível incitar novos questionamentos sobre as novas produções de corpos: quais corpos as novas tecnologias produzem.

Esse trabalho foi montado sobre três pontos cruciais que formam o corpo pós-moderno:

Ponto 1: ensaio fotográfico do corpo visível – pele, costas, músculos, pernas. A escolha do corpo magro remete a fixação contemporânea com a anorexia, a exclusão de toda a gordura, de toda a carne – a anorexia produz um corpo que exclui todo o aparelho biológico, repelindo qualquer ingestão de comida. A anorexia, ao mesmo tempo que repudia o corpo orgânico, revela os ossos, a parte mais estrutural do corpo humano.

Ponto 2: a apropriação de várias imagens de radiografias ou ressonâncias magnéticas, que não deixam de ser fotografias desse corpo interno, obscuro, que só pode ser registrado por técnicas especiais, que necessita de uma condição de doença para ser fotografado. A escolha de lidar, essencialmente, com imagens de ossos – radiografias – é para sustentar a relação do corpo visível com o que se tem de mais invisível no corpo: os ossos. Por mais que estejam aparentes – e, muitas vezes, quando aparentes significam alguma deficiência no organismo – é a estrutura do corpo mais difícil de se ver; é o resto essencial; ao final da decomposição orgânica o que resta são os ossos.

Ponto 3: o que une essas duas imagens, o meio através do qual os dois corpos distanciados são reunificados, é digital. Essa nova lógica de produção de imagens permite que seja integrado ao trabalho a questão das novas tecnologias produzindo corpos.

“Uma vez que se encontra sujeita a todas as transformações, a todas as distorções e anamorfoses, a imagem fotográfica, sob o égide da eletrônica, converte-se agora no meio por excelência da metamorfose. Pode-se nela intervir infinitamente, subverter os seus valores cromáticos ou os seus níveis de luminância, recortar suas figuras e inseri-las umas dentro das outras, gerando paisagens híbridas e exóticas, a meio caminho entre o surrealismo e a abstração” (MACHADO. 1998. p. 323).

## 4.1 Trajetória

O ensaio fotográfico apresentado nesse projeto é estruturado em três etapas.

Parte 1: as fotografias co corpo visível.

Essas primeiras imagens foram produzidas analogicamente, com filme preto e branco, Kodak Tri-X, rebobinado. Durante o processo, o tempo de exposição foi variado, na intenção de produzir imagens do corpo do modelo que apagassem alguns registros epiteliais mas que evidenciassem a estrutura óssea. A abertura do diafragma também variou, de acordo com o tempo de exposição. As imagens foram feita em plano fechado.

O corpo foi dirigido para se manter tenso durante as fotografias.

Nenhum fotograma foi ampliado.

Os negativos foram scaneados e a partir das imagens digitais produzias, as imagens utilizadas no ensaio foram selecionadas. O scanner utilizado não produziu, no entanto, imagens em preto e branco, como era esperado. As imagens foram manipuladas no software **Photoshop CS**, da **Adobe**. Todos os traços, vestígios, sujeiras que surgiram na imagem não foram limpados e sim utilizados na produção das imagens finais. A intenção não é criar uma imagem limpa e perfeita, mas sim uma imagem que tenha memória do processo.

Parte 2: as radiografias e ressonâncias.

Durante o desenvolvimento do trabalho, o artista se apropriou de diversas radiografias de diferentes partes de corpos de várias pessoas. A intenção não é a reconstituição de um único corpo e sim a hibridização de diversos corpos. Foram coletadas radiografias de mãos, pernas, pés; ressonâncias de coluna e pescoço.

As imagens também foram scaneadas, transportadas para o meio digital. O resultado da digitalização não foi manipulado.

Parte 3: construção das imagens finais.

A produção das imagens apresentadas foi feita no software **Photoshop CS**. Todas as imagens utilizadas estavam na extensão **.jpg**.

O processo de manipulação envolveu, entre outros:

- redimensionamento das imagens;
- recortes;
- sobreposição das imagens;
- alteração do estado entre as camadas;
- controle da curva de cores,
- aplicação de filtros que simulam granulação.

Todos esses processos foram realizados digitalmente. Todos os erros dos processos de inscrição das imagens digitais em outras mídias, como CD, utilizados para transporte fizeram parte do trabalho.

As imagens finais foram salvas na extensão **.tif**.

A saída das imagens finais também foi através de processo digital.

**Ensaio Fotográfico**  
**Reestruturação dos Corpos**

Imagem 01





Imagem 02



Imagem 03



Imagem 04

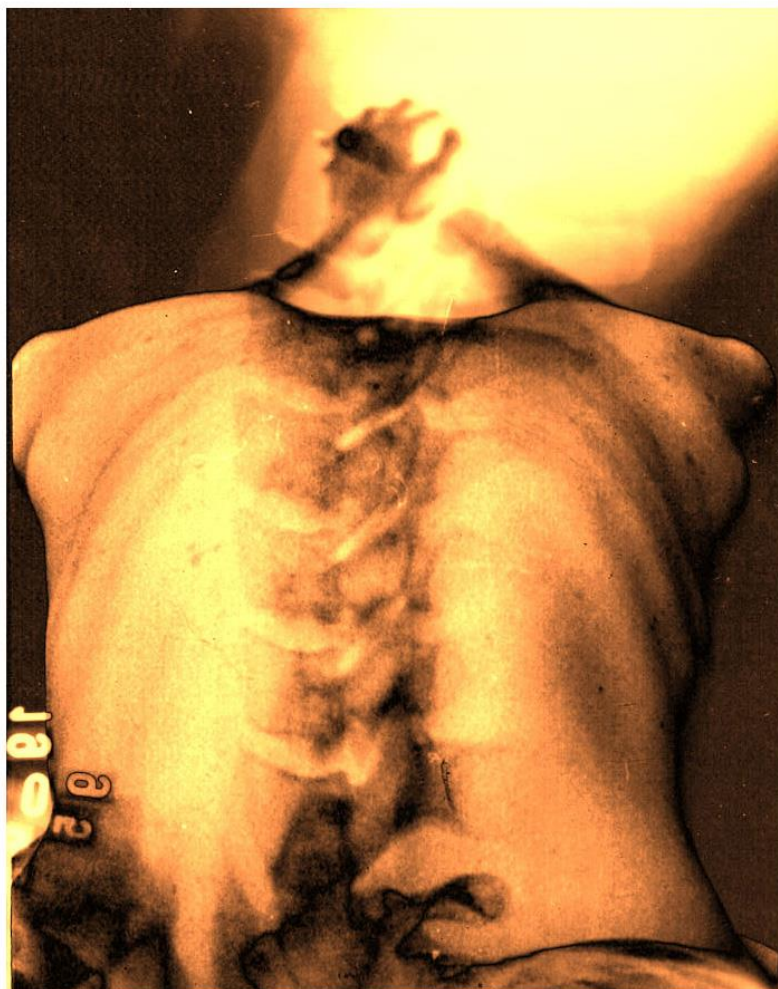




Imagem 05



Imagem 06

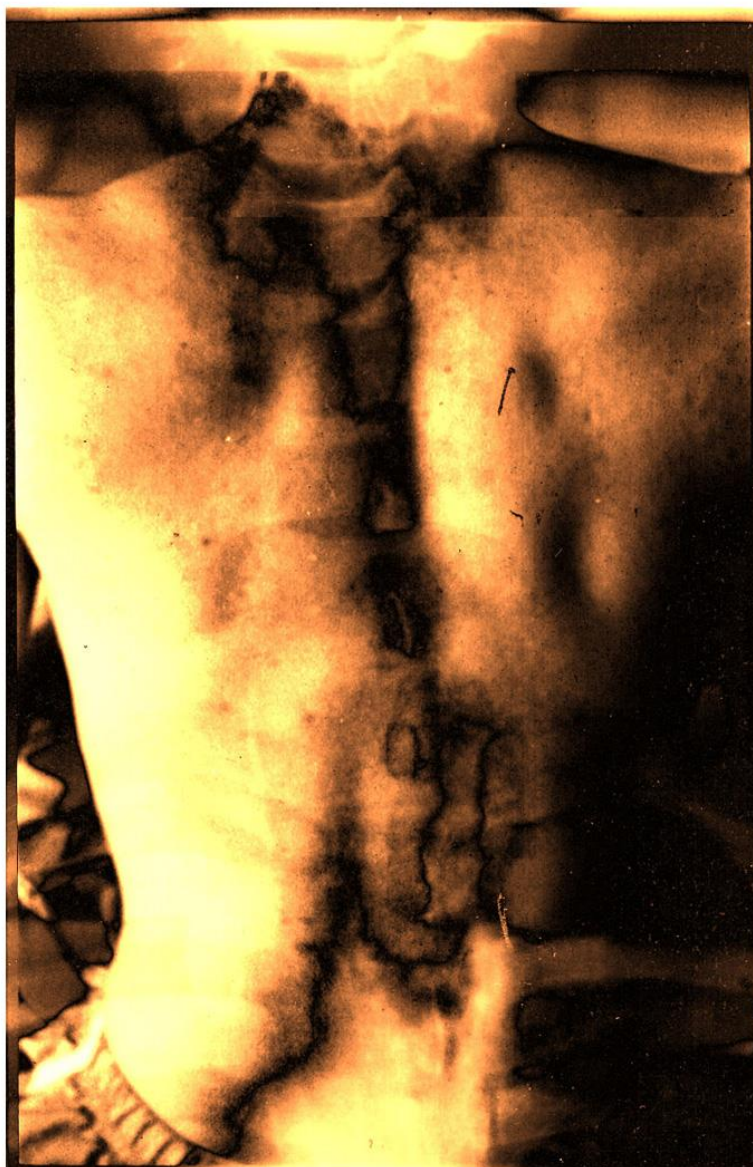


Imagem 07

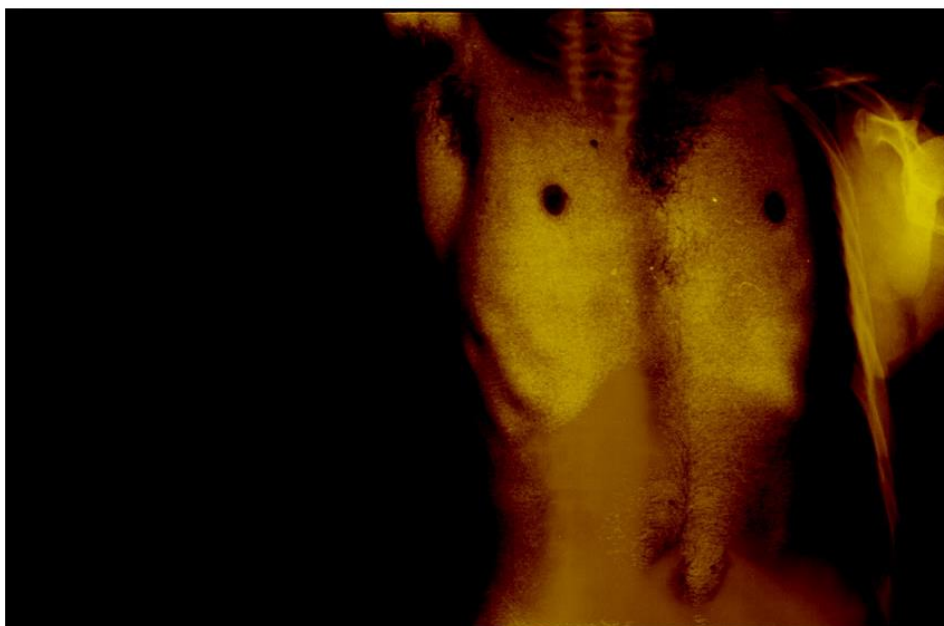


Imagem 08

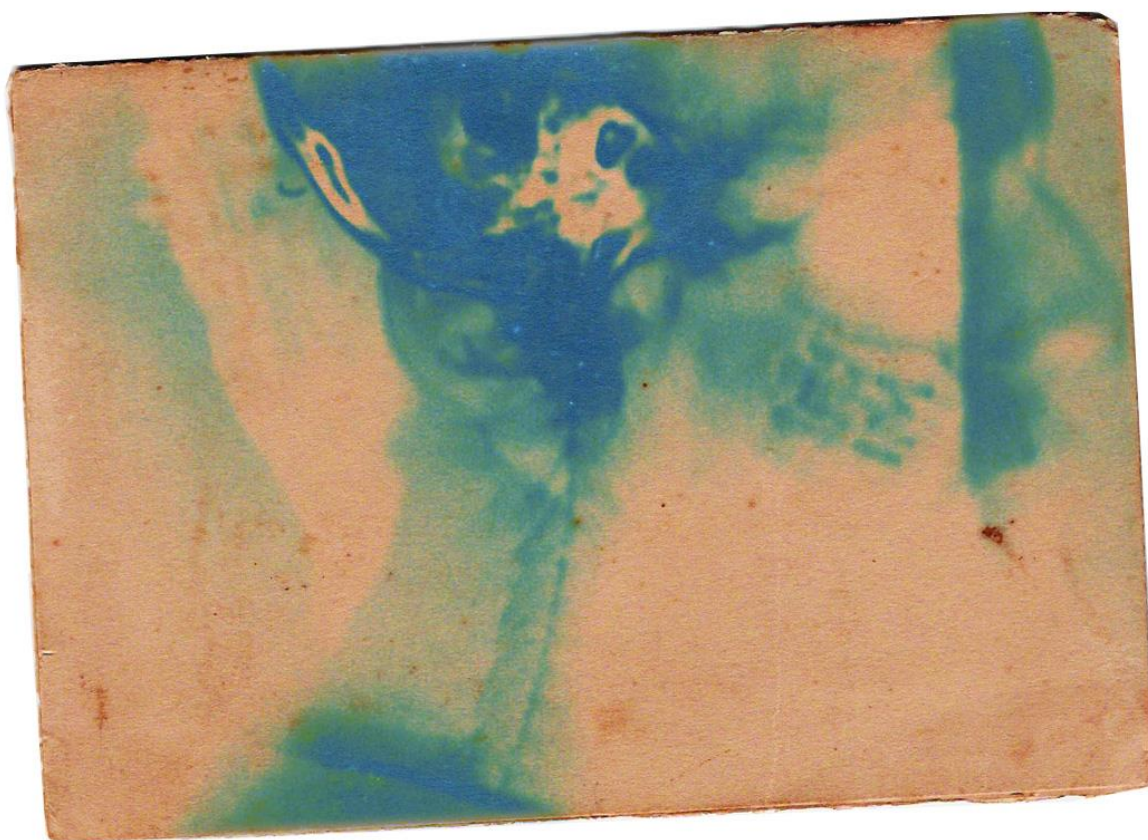




Imagem 09





Imagem 10



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o real é, aos poucos, apagado, o que parece restar para a humanidade é registrar esse lento apagamento. Aos poucos tudo é fotografado, tudo é transformado em imagem.

“... a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais” (BAUDRILLARD. 1981. p. 09).

O real de Baudrillard é o real substituído, artificial. A fotografia desempenha, nesse processo histórico, papel fundamental para irrupção desse modelo. É a imagem fotográfica que primeiro desloca o real; distancia para sempre o objeto fotografado de si mesmo.

A produção contemporânea de imagens se expande muito com os avanços tecnológicos na área, especificamente duas intervenções no processo contribuem amplamente para isso: a digitalização da imagem – scanners e outros meios – e a câmera digital.

A digitalização da imagem e a possibilidade da sua divulgação através da Internet dão nova força à cultura de imagens instaurada com a fotografia. Mais uma vez citando Susan Sontag, desde a primeira fotografia, “praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece” (SONTAG. 1977. p. 13 ).Se tudo é fotografado, há uma inversão de valores: o real já não importa tanto, mas sim sua representação, sua apreensão através da imagem fotográfica. O ser humano fotografa, essencialmente, para se tornar real.

A Internet potencializa a circulação de imagens ao redor do planeta. Nunca se consumiu tanta imagem. Tantas profecias apocalípticas, que profetizam o fim do impresso, não se realiza. Ao contrário: nunca se gastou tanto papel.

Pensar como o corpo se comporta dentro dessa lógica é questão fundamental para a compreensão do surgimento dos novos corpos: construídos, moldados, transformados a partir das imagens. A fotografia transforma a relação do corpo com o real. A inversão de valores é aplicada também ao corpo humano: o que é real é a imagem.

A produção de novos corpos na imagem mistura real e ficção; possível e impossível – o corpo é forçado a rever seus limites.

Se a fotografia, em primeira instância, captura o real como ele é, ela apenas evidencia o corpo que circula nas ruas, diante das objetivas.

No entanto, à medida que o interesse pela imagem fotográfica cresce, que a técnica é assimilada, desvendada e evolui, percebe-se que o recorte do real, por mais seco e imparcial que se pretenda, é inevitavelmente feito a partir do olhar do fotógrafo, ou seja: há ali naquela imagem alguma subjetividade impressa.

Esse caráter de imparcial, de registro, começa a cair.

A máquina fotográfica possui uma ligação íntima com o corpo e com o olhar do fotógrafo. Não é apenas uma prótese para o olhar, uma melhora do olhar – é através da lente que o fotógrafo (e não só o fotógrafo profissional, mas todos aqueles que, em qualquer momento da vida, registram alguma imagem através de uma câmera) recorta a realidade; escolha de ângulo, manipulação da abertura do diafragma, tempo de exposição – diversas formas de manipulação do real são oferecidas.

A imagem fotográfica, então, pode ser manipulada, controlada – é a escolha do que é real; de que forma a realidade torna-se real. No momento em que a humanidade se encontra, a cultura da imagem contaminou todos os meios. Como alguma coisa acontece se não há registro imagético? Agora não é o texto que escreve a História, é a imagem que a registra; não é o corpo que morre e se desfaz no tempo: é o corpo que se torna o Todo-Imagem de Barthes.

A fotografia do humano – a presença humana na imagem fotográfica – provoca um estranhamento: é o momento em que a pessoa fotografada se torna “outro”, quando ela vê sua própria imagem impressa. O corpo é afastado do real a partir da fotografia, deslocado para um local onde não há resgate: é impossível conciliar o corpo fotografado com o corpo real.

Para Benjamin, no entanto, é a fotografia do ser humano que guarda a relação de culto, a “aura” ainda está presente na imagem fotográfica. Faz sentido pensar que, se para Barthes o corpo fotografado infinitamente se torna Todo-Imagem, alguma coisa passa do corpo para a imagem; alguma essência é capturada no momento que a luz é impressa na película fotossensível.

É essa aura que vai manter o valor de culto de Benjamin nas fotografias do rosto humano; é a imagem desse rosto que vai sobreviver a todas as transformações pela qual a fotografia passa.

É essa a aposta: há, nas fotografias que representam corpos, um espelho; provoca-se um estranhamento e uma identificação. A imagem fotográfica do corpo humano produz modelos, desejo, comparações; a manipulação do corpo a partir da imagem produz possibilidades: o real é posto em xeque. Se a imagem de um corpo o torna real, como é possível que esse mesmo corpo não exista na realidade?

A questão é que a pós-modernidade e todos os adventos presentes na sua concepção deslocam os parâmetros entre o que é real e o que ficção; o que é imaginário e o que é real: instaura-se uma espécie de caos universal quando todas as possibilidades estão na mesa.

No espaço virtual da Internet – um dos maiores adventos da pós-modernidade – encontra-se uma lógica de presença/ausência do corpo. É, propriamente, o local do qual o corpo físico é absolutamente excluído e, no entanto, encontra-se uma presença maciça da imagem do corpo. Se o espaço da Internet é o ambiente das representações, onde toda a realidade se encontra em forma de códigos, símbolos e signos, o corpo humano não deixa de estar presente nessa lógica. A questão é que, muitas vezes, o corpo apresentado nas telas dos computadores não corresponde ao real de forma alguma. Se a fotografia afasta o corpo da realidade, a digitalização do corpo o impossibilita para sempre de ser real. A diferença marcante é que o corpo fotografado deixa de corresponder ao corpo real; o corpo digitalizado não chega a ser real.

No terceiro capítulo é feita uma breve análise do trabalho de três artistas contemporâneos que tratam, cada um do seu jeito, a questão do corpo e da imagem.

A artista plástica francesa Orlan utiliza seu próprio corpo como objeto de transformação. A relevância do seu trabalho é a manipulação do corpo em todos os âmbitos; é a interferência das imagens, dos modelos de beleza no corpo que possui a possibilidade de se re-produzir como esses modelos. As cirurgias plásticas permitem uma transformação do corpo. A cultura da estética na qual a sociedade está imersa busca um corpo perfeito, que inevitavelmente só existe quanto imagem – e aqui se repete a mesma

questão: se existe enquanto imagem e se a imagem é real, deve existir no real. Esse corpo perfeito, esses modelos de beleza são retratos por Orlan primeiramente nos seus trabalhos com intervenções cirúrgicas, nas quais ela mostra a violência desses processos e ao mesmo tempo polemiza a questão da propriedade do corpo: o corpo é uma propriedade e seu “usuário” pode fazer com ele o que bem entender. Em um de seus textos ela explica que toma seu próprio corpo como seu software.

Lucas Samaras, artista plástico grego, produz, nas décadas de 60 e 70, séries de polaróides nas quais manipula a emulsão ainda fresca. Nessas manipulações, Samaras reconstrói seu próprio corpo, utilizando suas fotografias como espécie de investigação psicológica do sujeito; é a partir da manipulação de imagens “baseadas” no real que Samaras consegue produzir imagens altamente subjetivas das suas experiências, quase fotografias de sonhos. Nesse trabalho o corpo do artista é manipulado a partir da intervenção no processo de revelação; é um corpo que remete ao real, mas que jamais pode ser real – não faz parte de um universo conhecido, mas é apreendido; os elementos das imagens de Samaras são identificados e reagrupados para formar uma imagem apreensível para o espectador.

O trabalho de Duane Michals não é, em sua maioria, a partir do corpo do artista. Duane Michals constrói narrativas delirantes, imagens que o olho não capta mas que, de certa forma, estão lá. São imagens que brincam com a luz, a exposição, a escala, a linearidade – desvendam o real por trás do real. Em suas séries com legendas e textos, Duane Michals trata o corpo humano como elemento central – é a partir do corpo que a narrativa se desenvolve; esse corpo que pode estar em qualquer situação na imagem fotográfica; não há limites físicos para o corpo nos trabalhos de Duane Michals.

Essas questões do corpo presente na imagem fotográfica provocam um questionamento: o corpo fotografado, o corpo apresentado nas imagens publicitárias, na mídia em geral, é um corpo desprovido da sua profundidade. Seja pela característica física do papel no qual ele é impresso infinitas vezes ou pela forma como o corpo é tratado – apenas imagem, apenas pele – o corpo humano perde a profundidade, o interior – todo o biológico do corpo, toda sua estrutura, a parte na qual não bate e luz e, por isso, não pode

ser registrada, fotografada, gravada na película sensível – é afastada para círculos obscuros, para salas de operações, para a medicina.

Esse corpo separado está, no entanto, tão presente quanto qualquer outro. Em qualquer imagem fotográfica do corpo há a pulsão do interior – mas é erradicado porque não condiz com os valores estéticos da pós-modernidade. O corpo interno – os órgãos, ossos, veias, músculos, células, aparelho digestivo – é um corpo que falha, que lembra a condição humana, que afasta a idéia da pele perfeitamente lisa e dos dentes incrivelmente brancos. O ensaio fotográfico apresentado nesse trabalho de conclusão é a reunificação desses corpos.

A partir de radiografias e fotografias do corpo, através da manipulação digital – que é a forma contemporânea de produzir essa cirurgia – mescla-se novamente esses corpos, mas não são imagens ajustadas, perfeitas – é um corpo produto de uma História de repressão e exclusão; é um corpo que não possui mais limites e que extrapola os limites da pele, os limites da imagem publicitária – esse corpo produzido a partir dessa mescla de imagens não é o corpo desejado; é o corpo repudiado, excluído: o corpo com sua profundidade devolvida.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 284 p.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993. 362 p.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 177 p.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Ed. 34, 1993. 205 p.

\_\_\_\_\_. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2000. 260 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 260 p.

NOVAES, Adauto. *O homem-máquina*. (org.). São Paulo: Cia. das Letras, 2003. 370 p.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. (org.). São Paulo: Hucitec Ltda, 1998. 357 p.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Papirus, 2004. 161 p.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 223 p.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e seus monstros*. Lisboa: Veja, 1999. 200 p.

SAMARAS, Lucas. Disponível em:

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3793> . Acesso em 22/08/06

ORLAN. Disponível em: <http://www.orlan.net/> . Acesso em 27/08/06

MICHALS, Duane. Disponível em: <http://www.pdngallery.com/legends3/michals/> . Acesso em 09/09/06